

# 1948/2008, 35 photos d'identité

## *Photographie et régime d'identification dans l'Albanie communiste*

Gilles de Rapper, CNRS-IDEMEC, Aix-en-Provence

Anouck Durand, photographe, Paris

### Introduction

Cet article est coécrit par un anthropologue et une photographe. Depuis 2008, nous avons entrepris une recherche sur la photographie en Albanie à l'époque communiste<sup>1</sup>. Nous nous intéressons aux images elles-mêmes et à leur inscription dans l'histoire de la photographie, mais aussi à leurs producteurs et à leurs usages, dans l'objectif de mieux comprendre la place de l'image photographique dans la société albanaise de l'époque. Notre enquête nous mène notamment à rencontrer les photographes ayant exercé leur profession pendant cette période et à recueillir leur témoignage, de manière à reconstituer leurs trajectoires et leurs conditions de travail tout en ayant un aperçu de leur production.

Dans ce cadre, dès 2008, un photographe de Gjirokastër nous remet une pellicule de photos d'identité prises par son père, dans un village de la région, en 1948. Ces photos nous impressionnent : nous n'en avons jamais vu de semblables. Elles ont été réalisées lors d'une « campagne » de photos d'identité destinée à pourvoir tous les habitants du pays d'une carte d'identité. Le photographe en question avait à l'époque un studio privé ; il rejoindra plus tard la « coopérative », c'est-à-dire les photographes du service public. Il avait été formé par deux grands photographes albanais de l'époque, Vasil et Jani Ristani, à Tirana.

Deux ans plus tard, nous nous rendons dans le village de Fushëbardhë, où ces photographies ont été prises, avec des tirages des 35 portraits. Nous voulons en savoir plus sur les gens photographiés, mais aussi sur le village, ce qu'il était, ce qu'il est devenu et sur ce que ces images datées de plus de soixante ans évoquent aux habitants d'aujourd'hui.

Cet article porte sur une pellicule, depuis 1948 jusqu'à aujourd'hui. Nous prenons pour point de départ cet objet, ses conditions de fabrication et ses usages, pour aborder trois points : le premier point concerne le travail des photographes dans l'Albanie d'après 1944. En retraçant la trajectoire de l'auteur de ces photos, nous chercherons à situer l'Albanie communiste dans l'histoire de la photographie. La photographie est connue pour avoir une longue histoire en Albanie, souvent résumée à la lignée des Marubi, mais la période communiste fait l'objet d'un très faible intérêt, voire de mépris. Nous voudrions nuancer cette évaluation. Le deuxième point concerne l'usage de la

---

<sup>1</sup> Cette recherche est réalisée avec le soutien de l'IDEMEC (UMR 6591 / CNRS, Université de Provence) et de l'Agence nationale de la recherche dans le cadre du projet BALKABAS (ANR-08-JCJC-0091-01). Anouck Durand a bénéficié du soutien du programme Culturesfrance Hors les Murs en 2010.

photographie par l'État, ici comme instrument d'identification des personnes. La pellicule de 1948 se situe à une période cruciale de mise en place du pouvoir communiste et la photographie joue un rôle dans ce processus. Troisièmement, nous nous interrogeons sur la photographie comme méthode d'enquête dans la société albanaise contemporaine et sur ce à quoi ces photos de 1948 permettent, aujourd'hui, d'accéder.

Cet article repose sur des entretiens avec des photographes, en particulier avec Viktor Vito à Gjirokastër. Nous nous sommes aussi appuyés sur quelques sources publiées sur l'histoire de la photographie albanaise (en particulier Vrioni 2009), bien que la littérature sur le sujet soit quasi inexistante. Une partie de l'enquête s'est déroulée dans les villages de Fushëbardhë (Gjirokastër) et de Fushëvërrë (Delvinë).

## La production des images

### Filip Vito, photographe privé, photographe d'État

Les photos ont été réalisées en 1948 par Filip Vito, un photographe de 31 ans qui venait d'ouvrir un studio dans la ville de Gjirokastër, en collaboration avec son frère aîné Jorgo. Né en 1917, Filip Vito appartient à la génération des photographes formés avant la Seconde Guerre mondiale qui poursuivent leur carrière dans des conditions nouvelles après la guerre, lorsque le régime communiste met en place sa propre organisation de la production photographique. Sa trajectoire illustrant les transformations de la profession de photographe après 1945, il n'est pas inutile d'en présenter les principales étapes et les caractéristiques.

Filip Vito naît à Istanbul, dans une famille chrétienne orthodoxe originaire du village de Vithuq, en Zagori. La famille rentre du *kurbet* et s'installe au village en 1922. Dans les années 1930, Filip est envoyé en apprentissage à Tirana, chez des cousins, Jani et Vasil Ristani<sup>2</sup>, tous deux originaires du village de Lliar, en Zagori, qui, après une formation à Istanbul, avaient ouvert en 1935 un studio à Tirana<sup>3</sup>. Filip se passionne pour la photographie et ses qualités de photographe font qu'il est invité, en avril 1938, à photographier le mariage du roi Zog et de la reine Géraldine, aux côtés de ses cousins Ristani et de Gegë Marubi.

Il effectue son service militaire à l'époque de l'occupation italienne et est envoyé sur le front italo-grec durant l'hiver 1940-1941. Comme beaucoup d'autres soldats albanais, il déserte et rentre à Tirana où il passe le reste des années de guerre. Durant cette période, il sympathise avec un soldat italien qui lui offre un manuel de photographie qu'il gardera toute sa vie. En novembre 1944, lors des combats entre les partisans communistes et les troupes allemandes qui quittent la capitale, il prend une série de photos avec l'appareil Leica du studio Ristani. Il parvient à photographier l'arrière des lignes allemandes ; ces photos, qui sont publiées plusieurs années après la guerre, font partie des plus fréquemment reproduites, avec celles de Vasil Ristani et de Mandi Koçi.

Membres des jeunesses antifascistes, Filip espère devenir le photographe officiel de cette organisation grâce à l'entremise d'un ami, Alqi Kondi, lui aussi originaire de Zagori et secrétaire de l'Union de la jeunesse antifasciste albanaise. La mort de ce dernier en 1945 empêche le projet de se

---

<sup>2</sup> Filip était le fils de la tante paternelle de Jani et Vasil, qui étaient eux-mêmes cousins germains.

<sup>3</sup> Le studio, situé sur le boulevard, s'appelle d'abord « Shtëpi për arte fotografike », puis « Studio Ristani ».

réaliser. Filip et Jorgo ouvrent d'abord leur propre studio à Tirana puis, en 1946, s'installent à Gjirokastër<sup>4</sup>. Ils ouvrent un studio en ville (à Qafë Pazari) où, semble-t-il, les studios d'avant-guerre (Gravani, Qallimi) n'étaient plus en activité<sup>5</sup>. A partir de 1948, ils sont chargés de réaliser des photos d'identité dans les villages de la région. Ce travail les occupe jusqu'en 1954.

En 1957, ils rejoignent la coopérative des photographes de la ville, formée au début des années 1950, en y apportant leur matériel et leur équipement, en particulier les lampes qui permettent de faire des photos en lumière artificielle. Ils forment désormais le noyau de la coopérative et Filip en devient le responsable jusqu'en 1976 lorsqu'il prend sa retraite. Il meurt à Gjirokastër en 2004.

Connu au niveau national pour ses photos de la bataille de Tirana, déposées dans les années 1970 aux archives du Comité central du Parti et publiées notamment en 1984 dans l'album *Lufta nacionalçlirimtare e popullit shqiptar*, il est aussi connu dans la région comme le principal photographe en activité dans les années 1960 et 1970. Son travail ne se limitait pas à la ville de Gjirokastër : il couvrait aussi les villages de la région, pour les photos d'identité, pour l'émulation socialiste et pour les photos documentaires ou d'actualité, comme lors de la visite d'Enver Hoxha à la coopérative d'Asim Zenel, en 1961.

La trajectoire de Filip Vito est révélatrice de plusieurs traits de la production photographique albanaise et de son histoire. Dans le Sud de l'Albanie, la photographie se développe dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle avant tout parmi les chrétiens orthodoxes, notamment en raison de leurs contacts avec les centres urbains de l'époque par l'intermédiaire du *kurbet*. Même s'ils sont d'origine rurale, comme c'est le cas de Filip Vito, ces photographes sont formés à la photographie en ville et, le plus souvent, en dehors des régions albanaises. Jusque dans la période communiste, la photographie albanaise est en effet dépendante de l'équipement qui vient de l'étranger, mais aussi de modèles et d'enseignements extérieurs.

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la formation et le recrutement des photographes se font en grande partie sur une base familiale et régionale : la profession se transmet au sein de réseaux de parenté ou régionaux. La Zagori semble participer de manière particulière à cette histoire : en plus des familles Ristani et Vito, dans lesquelles la profession de photographe se transmet sur deux ou trois générations, on signale l'existence d'autres photographes. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Ndreko Mallta, du village de Sheper, exerce la profession de photographe à Athènes. Au XX<sup>e</sup> siècle, on peut mentionner Koço Duri, originaire lui aussi du village de Vithuq (Shabani 2006 : 26) et Mihal Çarka, ce dernier ayant travaillé au Kinostudio (Peri 2001 : 92).

Filip Vito appartient à la génération des photographes qui ont commencé une activité privée avant ou pendant la Seconde Guerre mondiale et qui ont par la suite été confrontés à la progressive étatisation de la profession. Des ateliers photographiques se créent en ville dans les coopératives de services publics à partir de 1946. Ils sont destinés à répondre aux besoins de la population en photographie familiale (portraits, mariages), en photographie souvenir (dans les parcs ou devant les monuments de la ville) et en photographie d'identité. Ils côtoient d'autres ateliers comme ceux des

---

<sup>4</sup> La date de 1946 est donnée par le fils de Filip ; Trifon Nika, d'après un entretien avec Filip, situe son arrivée à Gjirokastër en 1948, mais Filip est déjà à Gjirokastër lors de la visite d'Enver Hoxha en 1947.

<sup>5</sup> Les frères Gravani travaillaient comme photographes dès avant 1900, à Gjirokastër et à Delvinë ; ils étaient encore en activité dans les années 1920. Dine Qallimi, de Gjirokastër, avait ouvert le premier studio photographique de la ville dans l'entre-deux-guerres (voir Topulli 2009 : 303-305).

cordonniers, des tailleurs ou des réparateurs de parapluies au sein de coopératives dites d'« artisanat ». Ces studios publics commencent par coexister avec les studios privés, puis ces derniers sont fermés au début des années 1960, lorsque les activités privées de production ou de commerce se fondent au sein des coopératives et des entreprises d'État (Fishta, Ziu 2004 : 545-555). Les derniers photographes privés sont contraints de rejoindre les coopératives, qui deviennent alors des entreprises étatiques, les « entreprises de réparations et de services », ou de s'employer dans les institutions d'État. Certains l'avaient fait dès les années 1950, incapables de faire face aux taxes imposées aux activités privées dès 1944. Les studios publics et les laboratoires professionnels seront désormais les seuls lieux de formation des nouvelles générations de photographes<sup>6</sup>.

### La première « campagne de passeports » de la période communiste

Ces photos ont été réalisées dans le village de Fushëbardhë, dans le Kurvelesh. Filip Vito est alors enrôlé par le ministère de l'Intérieur pour faire des photographies d'identité des habitants des villages du Sud de l'Albanie. Il y travaille de 1948 à 1954. Ces photographies sont destinées aux cartes d'identité ou « passeports » dont toute la population de plus de seize ans doit être pourvue. Jusqu'en 1990, les photographes sont régulièrement appelés à participer à des « campagnes » (*fushatë*) de photographies pour le principal document d'identité qu'est la carte d'identité (*letërnjoftim*). Elles sont organisées par les autorités locales (Comité du district et plus tard Bureau d'état-civil), parfois avec le soutien de l'armée, auxquelles les photographes remettent les négatifs et les tirages<sup>7</sup>. Elles n'épuisent cependant pas la production de photographies d'identité : d'autres photographies destinées aux diplômes, permis de chasse ou livrets militaires sont réalisées à l'initiative des individus qui se rendent d'eux-mêmes dans les studios, privés (jusqu'au début des années 1960) ou publics.

Filip a reçu pour tâche de photographier les habitants des villages du sud du pays : la Labëri, avec Tepelenë et Sarandë, Delvinë et Përmet. Il ne s'occupe que des villages, les habitants des villes ayant la possibilité de se rendre directement dans les studios<sup>8</sup>. Filip et son frère Jorgo se répartissent les villages, chacun travaillant seul. A cette époque, les déplacements se font à pied. Les chefs de village sont prévenus à l'avance de l'arrivée du photographe et notifient à la population le lieu et la date de la séance de pose. Tout le monde devait s'y soumettre. Au témoignage de son fils, Filip racontait qu'il avait dû attendre une semaine dans le village de Kuç i Vlorës pour faire toutes les photos, le temps que les bergers descendent de la montagne. La plupart des témoignages convergent sur la manière de procéder : une chaise (ou probablement un tabouret) était installée au centre du village (ou dans la cour de l'école ou d'un autre bâtiment public), à l'extérieur mais à l'ombre, devant un rideau tendu. Le photographe posait son appareil sur un trépied, à bonne distance du tabouret. Les habitants étaient appelés d'après une liste établie par les autorités (à cette époque, semble-t-il, le Conseil populaire du village), sur laquelle ils étaient groupés en fonction de liens familiaux. Les films étaient développés et tirés au retour de Filip à Gjirokastër, au studio. Il les envoyait ensuite à l'administration du district (*rreth*). Photographe privé, Filip était payé directement par les gens pris en photo, mais nous ignorons s'il recevait du matériel spécifique de la part de l'État, ce qui était le cas dans les campagnes suivantes, à l'époque de la collectivisation des photographes.

---

<sup>6</sup> Sur ce point, voir de Rapper, Durand 2011.

<sup>7</sup> Ou ne les remettent pas : Filip Vito, comme d'autres photographes ayant participé à cette campagne et à d'autres plus récentes, a conservé une partie des pellicules.

<sup>8</sup> En avril 2010, son fils nous remet cependant une pellicule datée de 1954 qu'il identifie comme provenant de la même campagne, mais réalisée dans un quartier de Gjirokastër.

Le territoire de l’Albanie est alors réparti entre plusieurs photographes, tous, semble-t-il, possédant des studios privés. Les coopératives de photographes créées après la guerre (1946 à Elbasan, 1947 à Tirana) ne semblent pas avoir participé à cette première campagne. Un photographe de Tirana, Refik Veseli, participe à la même campagne de « passeports », vers 1948. Comme Filip Vito, Refik Veseli possède à cette époque un studio privé, à Tirana, le Foto Studio Sporti, qu’il a gardé jusqu’en 1962. Au témoignage de son fils, lors de cette campagne, Refik avait reçu tous les villages situés au nord de Burrel. Il restait parti toute la semaine, photographiant un à un les habitants des villages du matin jusque dans l’après-midi (tant que la lumière du jour suffisait) et utilisant éventuellement le reste de l’après-midi pour se déplacer d’un village à l’autre (il restait parfois une semaine entière dans le même village). Il rentrait à Tirana le samedi pour développer et tirer les photos de la semaine avec l’aide de son frère, de ses sœurs et des retoucheurs du studio. Il remettait ensuite les photos au ministère de l’Intérieur en charge de l’impression des cartes d’identité. Ce travail l’a occupé pendant une année. Un autre photographe privé de Tirana, Rexhep Zhara, avait reçu la mission de faire les photos d’identité dans les villages du nord-est. Il y a passé une année, embauchant son beau-frère comme assistant et ouvrant une officine à Peshkopi pour éviter d’avoir à rentrer régulièrement à Tirana. A Elbasan, Fadil Saraçi, photographe privé de 1947 à 1966, a participé à la même campagne, parcourant les villages de la région en bicyclette ou en camion. A Korçë, plusieurs photographes privés avaient été enrôlés pour couvrir les villages de la région, au tournant des années 1950. Ils étaient payés par les gens eux-mêmes.

D’autres campagnes ont eu lieu tous les cinq ans. Selon Ismail Starja, à Elbasan, elles mobilisaient l’ensemble des photographes de la ville pour une période de trois mois. L’organisation de ces campagnes dépasse le cadre de cet article : elles se sont déroulées sur le même modèle que la première, à la différence que tous les photographes étaient désormais employés dans les entreprises communales. Au fur et à mesure du développement du réseau routier, d’une part, et avec la nomination de photographes en dehors des villes (dans les coopératives agricoles par exemple), les campagnes exigeaient de moins en moins de déplacements de la part des photographes : les gens eux-mêmes se déplaçaient jusqu’au photographe. Très peu de nos interlocuteurs se souvenaient de la campagne de 1948. Les campagnes ultérieures ont laissé des souvenirs plus nets : chez les photographes, qui devaient alors fournir un effort inhabituel en photographiant systématiquement la population qui leur était attribuée ; chez les gens eux-mêmes, pour qui l’arrivée du photographe dans leur village était un événement : certains d’entre eux en profitaient pour se faire photographier en marge de la photographie officielle. On peut penser aussi que ces moments dans lesquels la photographie se faisait obligation sociale et se montrait comme « technologie de pouvoir »<sup>9</sup> étaient propres à marquer les esprits.

### Une pellicule, 35 poses

Ces photos sont en effet au centre d’un faisceau de contraintes. Le photographe, enrôlé par l’État, ne peut refuser la mission qui lui est assignée. Tous les habitants de plus de seize ans sont dans l’obligation de se soumettre à la prise de vue. L’objet auquel sont destinées les photographies, la carte d’identité, est elle-même un document d’identification, mais aussi de contrôle et de limitation de circulation sur le territoire. Enfin, la prise de vue elle-même s’intègre dans la rigide tradition de la photographie d’identité.

---

<sup>9</sup> Foucault cité par Christian Phéline in Frizot, July, *et al.* 1985, p. 58.

La pellicule est un négatif noir et blanc 24x36 de la marque Gevaert (Belgium). Sur les 36 poses, 35 ont été exposées. La pellicule était conservée, roulée, dans une feuille de papier indiquant un lieu et une date : « FushBardh 1948 » ainsi que la mention « sans liste » (*palistë*) qui signifie que le photographe n'a pas gardé la liste nominative correspondante. Elle était conservée dans une boîte en carton mélangeant tirages et autres pellicules indexées de façon identique. Les photographies ont été prises avec le Leica que Filip Vito s'était procuré à Tirana. C'est l'occasion de rappeler qu'il n'y a jamais eu de production locale d'appareils ou de pellicules en Albanie. La provenance du matériel utilisé par le photographe en 1948 montre ainsi la dépendance des photographes albanais envers des sources d'approvisionnement extérieures<sup>10</sup>.

Les 35 photos des habitants de Fushëbardhë se décomposent en 23 portraits de femmes ou jeunes femmes, et 12 portraits d'hommes et jeunes hommes. Elle ne constitue qu'une des pellicules utilisées à Fushëbardhë par Filip Vito, dont nous ignorons le nombre total<sup>11</sup>.

Les habitants ont posé devant un rideau sombre, le buste et le regard frontaux. Ils sont cadrés en dessous de la poitrine et le format vertical coupe les épaules des femmes comme des hommes. Les modèles ont posé en position assise. Le cadre ne le montre pas, mais l'hypothèse semble assurée à la vue des épaules souvent baissées. L'éclairage est uniforme ; les photos ont été réalisées en lumière naturelle<sup>12</sup>. Comme dans la plupart des photos utilitaires, il est difficile de parler du style du photographe. Il s'agit d'un des nombreux types de prise de vue technique où le photographe cherche la transparence, et à n'être que l'instrument d'un protocole standardisé.

Ces portraits s'inscrivent en effet dans le mode opératoire des portraits signalétiques qui apparaissent au XIX<sup>e</sup> siècle pour l'identification et la catégorisation des populations dites dangereuses (fous, délinquants) ainsi que des populations indigènes et qui s'étend au XX<sup>e</sup> siècle à l'ensemble des populations européennes.

En 1884, Eugène Trutat consigne le dispositif à appliquer pour « les portraits d'indigènes », souvent réalisés en plein air : « Le sujet sera assis sur un siège solide (un tabouret en bois non rembourré) ; derrière lui, on suspend par un moyen quelconque, le fond en étoffe. Enfin, la chambre obscure sera placée à la distance nécessaire. On calculera cette mesure une fois pour toutes et, au moyen du mètre ou simplement d'une ficelle de longueur voulue et allant du siège à l'appareil, on mettra en place du premier coup le modèle et la chambre noire. »<sup>13</sup>

Le photographe effectue à la fois la prise de vue et l'indexation des personnes qui permet d'associer le nom et la photographie d'identité. Dans notre cas, l'indexation se faisait en deux temps, une liste permettait au photographe d'associer le numéro de la prise de vue et un nom. Ensuite la

---

<sup>10</sup> La variété d'origine du matériel se raréfie au cours des années suivantes. Les photographes vont recevoir l'injonction de bannir le matériel capitaliste de leur quotidien. Jusqu'au milieu des années 1960, les appareils seront principalement d'origine russe ou est-allemande. Les pellicules et la chimie seront fournies par l'Allemagne de l'Est et la Yougoslavie.

<sup>11</sup> Nous ignorons le nombre d'habitants concernés par cette campagne. Le village comptait 820 habitants en 1927.

<sup>12</sup> Sur les agrandissements les yeux des modèles reflètent la silhouette du photographe. Un reflet horizontal pourrait également provenir d'une fenêtre latérale. Cependant, l'hypothèse d'une prise de vue en extérieur est la plus probable.

<sup>13</sup> *La Photographie appliquée à l'histoire naturelle*, Paris, Gauthier-Villars, 1884, p. 7-8. Cité par Phéline 1985, p. 94.

photographie était jointe à une liste plus formelle pour l'administration. Dans certaines campagnes de cartes d'identité, la tenue des registres sera prise en charge par des militaires.

Les normes de la photographie d'identité imposent aux femmes d'avoir la tête nue. Les femmes de Fushëbardhë se sont soumises à l'obligation de se découvrir devant l'appareil du photographe. Certaines n'ont pas complètement ôté leur fichu qui reste accroché à leurs cheveux. Si nous n'avons pas de témoignage portant sur cette prise de vue, le photographe Ismail Starja, à Elbasan, raconte que certaines femmes musulmanes âgées essayaient de résister et de poser avec les cheveux couverts, mais toutes devaient se soumettre à la règle. On retrouve dans cette obligation une autre caractéristique soulevée par Christian Phéline : la photographie signalétique associe capacité de contrainte et capacité d'exhiber.<sup>14</sup>

Cependant, alors que certaines photos s'écartent du mode opératoire (trois femmes n'ont pas respecté l'injonction du regard frontal), la pellicule montre qu'il n'y a eu qu'une seule prise par habitant, et que le photographe n'a pas jugé utile de reprendre une photo.

Ainsi d'un point de vue technique, ces photographies de Filip Vito diffèrent peu d'autres photographies d'identité réalisées dans de nombreux pays d'Europe à l'époque de la diffusion des documents d'identité<sup>15</sup>. Néanmoins, en prenant un point de vue plus local, à l'échelle de l'Albanie et du village, l'événement est important. Il s'agit au niveau national de la première campagne de photographie d'identité et pour ce village du premier passage (forcé) au médium photographique.

## **La photographie d'identité comme pratique d'État**

Ces photos ne sont donc pas seulement révélatrices de la position de la photographie albanaise dans l'histoire de la photographie. Destinées à pourvoir la population de plus de seize ans d'un document d'identité, elles témoignent aussi d'un travail d'État en vue de l'identification des individus. Elles s'inscrivent ainsi dans une histoire de l'État albanais et en montrent une étape importante dans le processus de modernisation. Le document d'identité, en tant que technique d'identification à distance opposée à l'interconnaissance et au face à face, devient en effet nécessaire lorsque les relations entre les individus se développent sur des échelles dépassant celle de la communauté locale (Noiriel 2007 : 8). Ces photos, prises par un photographe de la ville, formé dans la capitale et commissionné par l'État, montrent les habitants d'un village de montagne, regroupés sur la pellicule en raison de leurs liens de parenté et vivant alors sur leurs propres ressources. Elles représentent en cela un moment charnière à partir duquel le destin du village se reconfigure : le travail de contrôle et d'identification que constitue la campagne photographique a sa contrepartie dans la possibilité ouverte (ou dans l'obligation faite) aux habitants de Fushëbardhë de participer au développement du pays.

## **Mise en place du contrôle de l'État communiste**

L'arrivée de Filip Vito en 1948 n'est pas la première manifestation de ce travail d'État : le village a déjà reçu la visite des agents du premier recensement de l'après-guerre, en septembre 1945, préparant lui-même les listes électorales des élections parlementaires de décembre 1945. Un deuxième recensement est organisé deux ans après le passage de Filip Vito, en septembre 1950 pour

---

<sup>14</sup> Phéline 1985, p. 109.

<sup>15</sup> Caplan, Torpey 2001

tenir compte des mouvements de population des années 1945 et suivantes et mettre à jour les « registres fondamentaux » (*regjistrat themeltarë*). En 1950, les moyens de prouver son identité devant les agents du recensement sont la carte d'identité (*letërnjoftimi*), le certificat de naissance (*çertifikatë lindje*) et le livret militaire (*dokument ushtarak*) (Bërxfholi 2000 : 20-21), ce qui semble confirmer que la totalité de la population n'était pas encore à cette époque pourvue d'une carte d'identité<sup>16</sup>.

La prise de contrôle de la population par le nouveau régime se manifeste dans d'autres domaines : en 1946, le désarmement de la population se fait, selon les auteurs d'une récente histoire du village, dans la violence (Muho, Norra 2009 : 66-67) : la fracture de la guerre civile qui a opposé les communistes vainqueurs aux ballistes vaincus – souvent membres des mêmes familles du village – est encore ouverte et le restera après 1948. Les ballistes sont emprisonnés ou exécutés à la fin de la guerre, tandis que jusqu'en 1950 des infiltrés (*diversantë*) maintiennent la pression sur le nouveau pouvoir en assassinant certains responsables locaux.

Cette même année 1946, le nouveau gouvernement applique une des réformes qui ont valu aux communistes le soutien de la paysannerie pendant la guerre : la réforme agraire. Dans le village de Fushëbardhë, moins de dix familles sont en partie expropriées et leurs terres sont redistribuées aux plus démunies (Muho, Norra 2009 : 67). L'année suivante, la première coopérative agricole est créée ; elle ne dure pas, en raison de contradictions internes. C'est en 1956 qu'une nouvelle coopérative est créée, consacrant cette fois la séparation du village de Fushëbardhë d'avec ses terres agricoles situées à Fushëvërri, de l'autre côté de la montagne. C'est un tournant dans l'histoire du village : comme nous le verrons, certaines des personnes photographiées en 1948 nous sont présentées comme s'étant ensuite installées à Fushëvërri avec toute leur famille.

Tout comme les recensements, dont le mode d'organisation est d'inspiration soviétique jusqu'en 1955<sup>17</sup>, l'instauration d'une carte d'identité obligatoire pour toute la population de plus de seize ans semble s'aligner sur les pratiques alors en usage en URSS. En particulier, la carte d'identité, qui se présente sous la forme d'un petit livret de plusieurs pages (d'où aussi son appellation courante de « passeport »), s'inscrit dans la pratique de la « passeportisation » (*pasaportizim*), inspirée de celle mise en œuvre en URSS à partir de 1932 avec l'introduction des « passeports intérieurs » (Garcelon 2001)<sup>18</sup>. Ceux-ci répondent en effet à la volonté du régime soviétique de contrôler les mouvements de population en rendant obligatoire l'enregistrement du lieu de résidence (*propiska*). A cet égard, la campagne de 1948 à laquelle participe Filip Vito est contemporaine de l'instauration de la passeportisation dans les nouveaux territoires contrôlés par l'URSS à la fin de la Seconde Guerre mondiale, notamment dans les pays baltes (Moine 2003 : 160-162). Alors que la carte d'identité soviétique n'est d'abord obligatoire que dans certaines régions (les villes et les régions frontalières dont la population doit être contrôlée de plus près), elle se généralise à toute la population dans les années d'après-guerre. C'est sur ce modèle généralisé qu'elle est appliquée en Albanie : elle concerne dès le départ toute la population et non pas une catégorie particulière. L'instauration de la

---

<sup>16</sup> Les régimes précédents ont issu des cartes d'identité, mais elles ne semblent pas avoir été obligatoires. Celle reproduite par Gazmend Bakiu est datée de 1924 et comporte déjà une photographie d'identité. Elle contient une page de données anthropométriques que l'on ne retrouve pas sur la carte d'identité de la période communiste (Bakiu 2010 : 169).

<sup>17</sup> Le recensement de 1960 prétend s'éloigner de ce modèle (Bërxfholi 2000 : 29).

<sup>18</sup> Le passeport intérieur soviétique a fait l'objet de plusieurs études depuis une dizaine d'année : voir aussi Kessler 2001; Moine 2003; 2007; Shearer 2004.



carte d'identité correspond aussi à l'introduction de la passeportisation. En Albanie, le système de rationnement rendu nécessaire par les difficultés d'approvisionnement et la situation économique générale s'appuie aussi sur la passeportisation : il faut être enregistré comme résident dans une localité particulière pour recevoir les bons de rationnement. La carte d'identité reçoit la mention de la résidence, validée par les autorités du lieu d'habitation.

L'instauration de la carte d'identité comme pièce centrale du nouveau régime d'identification (un décret de 1958, remplaçant un premier décret de 1952 sur la carte d'identité, indique que la carte d'identité reçoit la mention des changements de l'état-civil, mais aussi des changements de résidence et d'emploi)<sup>19</sup>, comme les phénomènes similaires qui apparaissent à partir du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, est porteuse d'ambiguïté (Caplan, Torpey 2001 : 5-7) : coercitive, elle est une forme de contrôle par l'État ; d'un autre côté, garantissant l'identité et la reconnaissance de chacun, elle joue aussi un rôle dans l'affirmation de l'individu et lui ouvre des droits. Les photographies prises par Filip Vito à Fushëbardhë en 1948 témoignent de ce processus complexe. Elles montrent des individus soumis à un fichage systématique qui n'a pas pour seul but de les identifier en tant qu'individus : couplée à la passeportisation, la carte d'identité est un moyen de contrôler les mouvements de population ; sur le modèle soviétique, elle porte également la mention de la « situation sociale » (*gjëndje shoqërore*) qui, dans la mesure où elle permet d'identifier l'origine sociale de la personne, constitue un outil de la lutte des classes telle qu'elle est mise en œuvre dans ces années-là par les communistes. D'un autre côté, ces mêmes photographies sont réalisées à une époque charnière dans l'histoire du village de Fushëbardhë et, plus généralement, du pays tout entier.

### **Fushëbardhë, village communiste**

Dans les années qui suivent, le village subit en effet de profondes transformations économiques, notamment avec la collectivisation et le regroupement avec d'autres villages. Déjà cette même année 1948, une route carrossable est ouverte grâce aux efforts de l'armée. Elle permet la mise en place d'une ligne d'autobus qui relie Fushëbardhë à Gjirokastër deux fois par jour, au lieu des quatre à cinq heures de marche auxquelles devaient se soumettre jusqu'alors les habitants du village (Muho, Norra 2009 : 70). L'ouverture d'une mine de phosphate (*gëlqerorë fosfatikë*) dans les années 1950 transforme également la vie des habitants, notamment en rendant nécessaire l'électrification du village, réalisée en 1956 grâce à un générateur installé par l'équipe géologique (Muho, Norra 2009 : 71). Par la suite s'ouvre une école professionnelle dans laquelle viennent travailler des gens extérieurs au village et qui offre aux habitants de Fushëbardhë et des villages voisins la possibilité de trouver du travail en dehors de leur village. Plus de trois cents garçons et filles de Fushëbardhë auraient ainsi suivi des études secondaires pendant cette période et 35 d'entre eux auraient ensuite suivi des études supérieures (Muho, Norra 2009 : 69).

La participation des habitants de Fushëbardhë aux affaires du pays trouve aussi son origine dans la guerre et dans leur ralliement à la résistance communistes : les mêmes auteurs mentionnent plus de 80 officiers issus du village dans les années de guerre et d'après-guerre. Nombre d'entre eux s'exportent vers la capitale : le plus connu est Adil Çarçani, né en 1922, qui devient ministre des mines en 1959, vice-premier ministre en 1965 et premier ministre du pays en 1982. Localement, Fushëbardhë est connu comme un village privilégié ou, du moins, qui entretient de bonnes relations avec le pouvoir.

---

<sup>19</sup> Décret n° 2760, du 22 septembre 1958, articles 6 et 7.

La pellicule de 1948 s'inscrit donc dans un contexte historique qui en fait un « document » : elle témoigne tout à la fois de la diffusion d'une pratique photographique particulière, celle de la photographie d'identité, qui n'a pas sa source dans ce contexte, et d'un travail d'État qui traverse toute la période communiste mais qui en est alors à ses commencements.

Pourtant, les photographies elles-mêmes parlent peu de ce contexte : comment y rapporter le vêtement et ses variations, comment y rapporter l'air soumis, assuré ou arrogant des individus représentés ? La difficulté tient en partie au fait que, en l'absence de liste nominative, nous ne connaissons pas l'« identité » des individus qui apparaissent sur ces photos d'identité. Nous ne savons pas qui ils sont et quelle était leur place dans ce contexte. Plus encore, l'interprétation que nous pouvons en donner dépend du regard que nous portons sur ces photographies, plus de soixante ans après leur réalisation. La pellicule que nous regardons aujourd'hui n'est plus tout à fait celle de 1948.

## La renaissance d'une pellicule

Lorsque Viktor Vito nous a remis cette pellicule en mai 2008, nous nous trouvions dans son studio. Il disposait d'un scanner permettant la numérisation du film et nous pensions lui rendre la pellicule après l'avoir numérisée. Mais pour la première fois dans le cadre de notre recherche, nous repartons avec la pellicule. Viktor Vito a tenu à nous remettre cet objet. Il nous explique plus tard que le carnet d'indexation des portraits imprimés sur cette pellicule a été perdu. Ainsi l'objet n'a plus de valeur commerciale, car lorsque l'un des habitants de la région vient rechercher la photo d'un parent, les pellicules sans index associé ne lui sont d'aucune utilité.

## Gjirokastër 2008

Nous ne prenons connaissance des photos qu'après leur numérisation en France. Ces photos deviennent immédiatement des documents d'archives et un objet de recherche. L'accès à ce type de document en Albanie est rare, du moins en l'état des recherches sur les fonds photographiques. Du fait de l'étatisation de l'activité de photographe, les photographes albanais remettaient leurs négatifs à l'organisme pour lequel ils travaillaient. C'est souvent au nombre de négatifs remis qu'était évalué leur salaire<sup>20</sup>. Au sein des coopératives de photographes puis, à partir des années 1960, des entreprises d'État, il ne semble pas y avoir eu de politique d'archivage de négatifs. Dans certains cas, les négatifs des campagnes de passeport étaient brûlés après quelques années par manque de place pour les conserver. D'autres destructions ont eu lieu au début des années 1990 puis en 1997. Cette pellicule qui réunit les habitants d'un même village constitue une archive importante. Elle témoigne comme nous l'avons vu de la diffusion en Albanie de la technique de la photographie d'identité.

Soixante ans après la prise de vue, les photographies ont changé d'usage et de statut. Comme le rappelle Susan Sontag, le temps opère des transformations dans les photographies, qui échappent progressivement aux intentions de ceux qui les ont réalisées (Sontag 2008 : 194). Le processus de numérisation des portraits nous a de plus immédiatement donné accès à des agrandissements qui dissocient physiquement ces images du format traditionnel de la photographie d'identité, qui ne mesure que quelques centimètres. Ce ne sont plus à nos yeux des photographies d'identité, mais des portraits : elles ne servent pas à prouver l'identité d'un individu, mais nous y voyons le résultat d'une

---

<sup>20</sup> Voir de Rapper, Durand 2011.

relation entre le photographe et un sujet dans l'image duquel nous cherchons à lire une individualité et une histoire particulière<sup>21</sup>.

Ainsi agrandis, ces portraits dégagent une émotion et une force prégnante. À nos yeux, ces visages témoignent d'une grande fierté. Il est tentant de penser qu'il s'agit pour la plupart des modèles de leur première photo, qu'ils se donnent à voir pour la première fois, sans qu'ils puissent réajuster leur propre mise en scène, puisque, rappelons-le, il n'y a eu qu'une prise par habitant. Ainsi on serait face à la concrétisation du mythe d'une photo « originale », capable de capturer le réel, où les villageois, ne maîtrisant pas les codes de la pose, se seraient comportés avec naturel. Ce sentiment, comme nous l'avons vu, demeure contradictoire avec les conditions rigides de la prise de vue. Il s'impose cependant à nous à mesure que nous confrontons ces photographies aux portraits de l' « homme nouveau » publiées dans la presse ou sur les panneaux d'émulation socialiste, dans lesquelles le sujet semble avoir pleinement conscience des codes de la pose.

L'effet produit par ces images sur les spectateurs varie<sup>22</sup>. Sur de nombreux portraits, les visages sont émaciés, les vêtements rapiécés, les regards tristes. Il est tentant de faire une lecture politique des photographies et de voir dans ces corps fragiles les victimes d'une dictature naissante. Dans leur technique comme dans leur forme, elles rappellent aussi le lien étroit qui existe dès l'origine entre la photographie d'identité et la photographie anthropologique par laquelle les scientifiques occidentaux établissent des types ethniques parmi les populations colonisées<sup>23</sup>. Ainsi, si les photographies ont suscité l'intérêt de nombreux spectateurs, elles ont également agi comme repoussoir pour ceux qui y ont vu une volonté de notre part de présenter une image rurale, misérabiliste et arriérée de l'Albanie.

## Fushëbardhë 2010

Mais cet objet a été perçu de façon différente encore par les habitants du village de Fushëbardhë que nous avons rencontrés en mai 2010. Notre visite répondait à deux objectifs : premièrement, obtenir des témoignages sur le passage du photographe en 1948 et son mode de travail, deuxièmement, tenter de retrouver le nom des personnes représentées et de recueillir des éléments biographiques les concernant.

Nous présentons les photographies sous deux formes : des tirages 11x15 cm destinés à être remis aux familles, une version numérisée sur ordinateur permettant d'agrandir encore les portraits. Les photos ne sont pas connues dans le village et nous ne retrouvons aucune des cartes d'identité sur lesquelles elles auraient figuré. Ainsi ces photos qui avaient pour usage l'identification des personnes deviennent des photographies sans identité. Seuls les habitants de Fushëbardhë sont aptes reconnaître leurs parents, grands-parents ou voisins, réintroduisant le face à face dans la reconnaissance de l'identité alors même que ces photographies témoignaient, lorsqu'elles furent prises, de son déclin au profit de l'identification à distance.

---

<sup>21</sup> Voir Frizot dans Frizot, July, *et al.* 1985 : 8.

<sup>22</sup> L'ensemble des portraits a été montré une première fois dans le cadre d'une communication intitulée « La photographie sous contrôle, trajectoires de photographes sous la dictature, Albanie, 1945-1990/1991 » présentée au colloque *L'âge d'or de la photographie albanaise*, université de Chicago, Paris, février 2009.

<sup>23</sup> Phéline dans Frizot, July, *et al.* 1985, p. 54. La photographie anthropologique est pratiquée en Albanie dans les années 1980, avec le double portrait face-profil. Voir par exemple Dhima 1989, qui comporte deux pages de doubles portraits.

Si nous n'apprenons rien de sûr sur le passage de Filip Vito à Fushëbardhë en 1948, qui n'a laissé que de vagues souvenirs contaminés par ceux des campagnes ultérieures, nous parvenons en revanche à identifier 29 des 35 portraits et à recueillir des informations sur la vie des personnes représentées. Passées la surprise et la curiosité suscitées par notre arrivée avec les photos, les habitants de Fushëbardhë se prêtent volontiers au jeu de l'identification : en fin d'après-midi, une vingtaine de personnes se rassemblent autour de nous, au bord de la rivière, et les portraits passent de main en main. On nous emmène dans une maison pour profiter de l'expertise d'une dame âgée réputée pour sa connaissance des habitants du village de cette génération. Nous proposons à qui le souhaite de nous retrouver le lendemain matin au café du village pour continuer l'identification. Durant la matinée, nous recueillons d'autres noms et d'autres informations, retrouvons des parents des gens photographiés et, surtout, assistons au processus même de leur reconnaissance et de leur identification. L'après-midi, le travail continue dans la maison de nos hôtes sur les quelques photos qui n'ont pas encore été récupérées par les familles.

La manière dont les gens sont identifiés par les habitants actuels de Fushëbardhë rappelle d'abord une des caractéristiques de la photographie d'identité : seul le visage (et éventuellement le buste) est visible, mais il est pris comme le « représentant du corps entier »<sup>24</sup> : la partie vaut pour le tout. La vue des portraits appelle des commentaires sur le corps entier, sa taille et sa corpulence. Les portraits sont dits ressembler « de la tête aux pieds » ou « de la tête aux mains » à leurs modèles supposés alors même que ni les pieds ni les mains ne sont visibles.

Dans ce domaine, on peut relever que le savoir et les compétences physionomistes des femmes sont plus sollicités que ceux des hommes – l'un d'eux est moqué pour ne pas reconnaître sa propre mère – et qu'ils semblent, pour cette raison, être un enjeu parmi les femmes du village. Telle d'entre elles reconnaît en privé que certaines de ses propositions n'étaient pas fondées mais n'avaient pour but que d'impressionner les autres. Elles reconnaissent aussi qu'elles ont plus de facilité à identifier les femmes que les hommes.

L'identification des portraits est ensuite, on le voit, une affaire collective qui donne lieu à une négociation entre les gens présents. Elle est obtenue par l'accumulation d'indices, d'hypothèses et de réfutations et n'est assurée qu'après l'examen de la même photographie par plusieurs personnes. De fait, elle n'est assurée que dans un petit nombre de cas. La plupart du temps, une indécision demeure, deux ou trois noms sont avancés sans qu'il soit possible de trancher.

Dans la plupart des cas, c'est le seul portrait de leurs ascendants dont les gens disposent désormais ; c'est aussi la première fois qu'ils voient leurs parents à un âge qu'ils n'ont pas connu. Immédiatement, les photographies redeviennent des objets personnels et rejoignent l'album de famille ou le musée familial. Dans ce village, notre recherche ne progresse plus sur les conditions de production de ces photographies car la visite du photographe n'est plus dans les mémoires. Nous apprenons néanmoins que les photographies de Filip Vito ont eu d'autres usages que la photographie d'identité. Sur une pierre tombale du cimetière du village, nous retrouvons une photo retouchée de

---

<sup>24</sup> Frizot dans Frizot, July, *et al.* 1985, p. 9.

Filip Vito sur un médaillon de porcelaine. Il s'agissait de Taibe Bineri, née en 1922 et morte en 1958. Elle avait donc 26 ans sur la photo que nous connaissions d'elle<sup>25</sup>.

Sur les 35 portraits que nous avons apportés, six n'ont pas été formellement identifiés. Il s'agirait certainement de portraits de familles qui ont quitté le village. Mais deux femmes nous ont demandé de leur laisser les portraits afin de continuer le travail d'identification, et de trouver des proches de ces familles.

Quelques semaines plus tard, nous terminons cette enquête en nous rendant à Fushëvërrë afin de rendre visite à Muharem Shalari, qui a été reconnu par un cousin sur les portraits de Fushëbardhë. Une nouvelle fois, ce travail sur les photographies nous place sur un registre de l'intime. Nous ramenons à Muharem la photo de ses quinze ans. La rencontre d'un témoin direct de cette journée de prise de vue n'est pas particulièrement informative. Muharem a posé lors de nombreuses campagnes de photos d'identité et n'associe pas de souvenirs précis à la photo de 1948. La rencontre, tissée autour de cette photographie, fait néanmoins surgir de nombreux récits sur le village de Fushëvërrë et des commentaires sur la vie pendant le communisme, confirmant l'intérêt du médium photographique dans l'enquête orale. Comme à Fushëbardhë, la vue de ces photos ravive les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, dont les individus représentés furent des acteurs, et des premières années, difficiles, du communisme, avant de susciter des commentaires sur la période actuelle, marquée par la perte (d'emploi, d'éducation, de services sociaux) et la position ambiguë du village face à l'extérieur, moins intégré à l'État que dans la période précédente, mais désormais relié à l'étranger par la migration. Point de départ de notre enquête sur la photographie albanaise et source pour l'histoire des documents d'identité, la pellicule de 1948 est aussi un médium qui sollicite la mémoire et accompagne notre recherche sur l'Albanie communiste et postcommuniste.

## Conclusion

Cette pellicule a « surgi » au cours du travail de terrain sur la photographie en Albanie. Nous ne l'avons pas sélectionnée pour ses qualités esthétiques ou par intérêt pour le village de Fushëbardhë, que nous ne connaissions pas, et elle n'est pas représentative de l'ensemble du travail de Filip Vito. Comme nous l'avons déjà dit, en tant que photographe privé, puis photographe de coopérative et enfin photographe d'entreprise d'État, son travail photographique prenait de nombreuses formes et répondait à des usages variés. Cette pellicule ne résume donc pas le parcours ou le style d'un photographe. Par contre, elle constitue un « instantané » du travail de Filip Vito en 1948 et peut à ce titre servir de point de départ à la reconstitution de sa trajectoire de photographe. Elle est une source précieuse pour la sociologie des photographes de l'époque communiste que nous nous proposons de faire.

Elle est aussi un exemple de la mise en place d'une pratique d'identification dont nous entendons parler lors des entretiens, mais qui reste relativement peu documentée en Albanie. L'analyse de l'objet en lui-même et des souvenirs qu'il suscite aujourd'hui permet pourtant de reconstituer partiellement ce que fut la première « campagne de passeports » de l'Albanie communiste et de contribuer ainsi à une histoire des techniques d'identification.

---

<sup>25</sup> Sur les médaillons de pierre tombale que nous avons observés dans différents cimetières albanais, la photographie choisie est souvent la plus proche possible de l'âge de la personne décédée. On peut présupposer que Taibe Bineri n'a pas fait de nouveaux portraits entre 1948 et la date de son décès en 1958.

À travers cette simple pellicule, nous avons tenté de montrer ce que l'étude de la photographie en Albanie peut apporter à l'étude de la société albanaise durant cette période. Cet objet éclaire deux aspects différents de l'organisation de l'État communiste – le contrôle de l'image et de sa production ; le contrôle de la population par le régime d'identification – qui se rejoignent dans la technique de la photographie d'identité.

### Références bibliographiques

Bakiu, Gazmend A. 2010. *Shqipëria politike. Artikuj dhe fotografi*. Tiranë: Pegi.

Bërxfholi, Arqile. 2000. *Regjistrimet e përgjithshme të popullsisë në Shqipëri (vështrim historik)*. Tiranë: Akademia e shkencave.

Caplan, Jane, Torpey, John (eds.). 2001. *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton: Princeton University Press.

de Rapper, Gilles, Durand, Anouck. 2011. Family Photographs in Communist Albania: State Photography and the Private Sphere. In: Eckehard Pistrick, Nicola Scaldaferri & Gretel Schwörer-Kohl (eds.), *Audiovisual Media and Identity in Southeastern Europe*.

Dhima, Aleksandër. 1989. Vështrim antropologjik për zonën e Vakëfeve (Korçë). *Etnografia shqiptare* 16, 247-275.

Fishta, Iljaz, Ziu, Mihal. 2004. *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*. Tiranë: Dita.

Frizot, Michel, July, Serge, et al. 1985. *Identités. De Disderi au photomaton*. Paris: Centre national de la photographie, Sté Nouvelle des Editions du Chêne.

Garcelon, Marc. 2001. Colonizing the Subject: The Genealogy and Legacy of the Soviet Internal Passport. In: Jane Caplan & John Torpey (eds.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton: Princeton University Press, pp. 83-100.

Kessler, Gijs. 2001. The Passport System and State Control over Population Flows in the Soviet Union, 1932-1940. *Cahiers du Monde russe* 42, 2-3-4: 477-504.

Moine, Nathalie. 2003. Le système des passeports à l'époque stalinienne. De la purge des grandes villes au morcellement du territoire, 1932-1953. *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 50, 1: 145-169.

Moine, Nathalie. 2007. Les frontières intérieures de la citoyenneté soviétique. In: Gérard Noiriel (ed.) *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris: Belin, pp. 201-223.

Muho, Qamil, Norra, Laze. 2009. *Fushëbardha. Historia në vite*. Gjirokastrë: Argjiro.

Noiriel, Gérard. 2007. Introduction. In: Gérard Noiriel (ed.) *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris: Belin, pp. 3-26.

Peri, Evien. 2001. *Zagoria dhe traditat e saj. Monografi*. Tiranë: Albin.

Phéline, Christian. 1985. *L'image accusatrice*. Paris: Les cahiers de la photographie.

Shabani, Kristaq. 2006. *Perla, profil i biskuar (Zagoria)*. Tiranë: Marin Barleti.

Shearer, David. 2004. Elements Near and Alien: Passportization, Policing, and Identity in the Stalinist State, 1932-1952. *The Journal of Modern History* 76: 835-881.

Sontag, Susan. 2008. *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois.

Topulli, Bajo. 2009. *Të tregosh për Gjirokastrën*. Tiranë: Albin.

Vrioni, Qerim. 2009. *150 vjet fotografi shqiptare*. Tiranë: Milosao.